

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL  
ESPECIALIZAÇÃO EM CENOGRAFIA**

MARINA MORAES DE ARAÚJO

**CENOGRAFIA APLICADA A EXPOSIÇÕES EM MUSEUS DE ARTE.  
MAR - MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA  
2015

MARINA MORAES DE ARAÚJO

**CENOGRAFIA APLICADA A EXPOSIÇÕES EM MUSEUS DE ARTE.  
MAR - MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientadora: Profa. MSc. Simone Landal

CURITIBA  
2015

## TERMO DE APROVAÇÃO

### **CENOGRAFIA APLICADA A EXPOSIÇÕES EM MUSEUS DE ARTE. MAR - MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO**

por

Marina Moraes de Araújo

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Cenografia pelo Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Profa. MSc. Simone Landal (UTFPR) - Orientadora

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Profa. Dra. Amábilis de Jesus da Silva (UNESPAR/FAP)

Curitiba, dezembro de 2014.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

## RESUMO

ARAÚJO, Marina Moraes de. *Cenografia aplicada a exposições em museus de arte*. MAR – Museu de Arte do Rio de Janeiro. 2015. 20 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

Este artigo tem como objetivo investigar aspectos da cenografia aplicada a exposições de arte. Para pensar as características dessa atividade, foi necessário buscar referências bibliográficas que abordassem o tema, relacionando com o conceito do cubo branco, apresentado pelo autor *O'Doherty*. Como objeto de estudo são apresentadas três exposições recentes do MAR- Museu de arte do Rio, inaugurado no ano de 2013. A escolha desse museu está relacionada ao interesse pelo estudo do contexto brasileiro, nessa área de atuação, e suas presentes mudanças nas últimas décadas.

**Palavras-chave:** Cenografia aplicada a exposições. Museus do Brasil. MAR - Museu de Arte do Rio. MASP - Museu de Arte São Paulo.

## ABSTRACT

ARAÚJO, Marina de Moraes. *Set design applied to exhibitions in art museums*. MAR - Art Museum of Rio de Janeiro. 2015. 20 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

This article aims to investigate how to set up a scenery of exhibitions at MAR (Art Museum of Rio) and analyze some aspects that identify this practice. With the emergence of large museums in Brazil in the last decades, the use of new proposals related to the innovation of how to expose art has increased. To show those transformations and to understand the advantages and disadvantages, a bibliography compilation and some relevant examples of brazilian scenography exhibitions will be presented. The opening of MAR was in the year of 2013 and its main idea is to expose art and history of Rio de Janeiro in order to involve the viewer, so that he becomes part of the city and its culture.

**Keywords:** Design Exhibition, Scenography Exhibition. Scenography Expanding. Brazil's museums. MAR- Art Museum of Rio. MASP- Art Museum of São Paulo.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>06</b>
<b>2 DESENVOLVIMENTO .....</b>	<b>07</b>
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>18</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>19</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Museus são espaços que possuem várias tipologias na sua configuração: museus de antropologia, arqueologia, artes visuais, ciências, história entre outros. Eles são estruturados e denominados de acordo com os objetos que abrigam.

Santos (2011) apresenta em sua pesquisa as diversas tipologias de museus que o Brasil hoje utiliza através do Cadastro Nacional de Museus. Para direcionar o olhar, em relação ao tema da arte, a pesquisa é focada na interpretação do espaço, em especial no contexto brasileiro de museus de arte. Estes se configuram nessa tipologia: Artes visuais – Coleções de pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, incluindo-se a produção relacionada à Arte Sacra.

Pensar, projetar e conceber um museu de arte carrega um pensamento histórico relacionado ao modo de expor obras e sua relação com teorias. Dentro desses aspectos se encontram os profissionais que atuam na concepção desses espaços: curadores, designers, arquitetos, entre outros. Pessoas que trabalham na disposição dos objetos e podem influenciar ou colaborar no entendimento e apreciação da obra de arte.

A teoria que se estrutura como fio condutor desse artigo é denominado pelo autor O' Doherty (2002) como cubo branco. A forma de pensar o espaço expositivo e sua relação com a cenografia também é apresentado nesse artigo a partir da produção literária de autores como Salcedo (2008) e Rossini (2012). Em contraponto ao cubo branco se estabelece uma outra teoria, da caixa preta, na qual o curador ou outro profissional relacionado a exposição se torna um diretor dos elementos a serem expostos.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### **Exposições de arte: aspectos pontuais de um percurso histórico**

As questões de postura são intrínsecas ao Modernismo. O Impressionismo deu início aquela aflição do Espectador inseparável da arte mais avançada. Ao lermos os informes da vanguarda, parece que o Modernismo desfilou por uma enorme angústia sensorial. Dessa vez o objeto de exame torna-se ativo; nossos sentidos são postos à prova (O' DOHERTY, 2002, p. 66).

O cubo branco é um paradigma no ramo de exposições de arte. Um modelo funcional em relação a sua estrutura, mas complexo na sua representação conceitual. Nesse modelo costuma-se resumir o espaço expositivo a paredes brancas, pouco texto de apresentação das obras e quadros alinhados. O' Doherty (2002) apresenta o cubo branco como uma estética estabelecida conforme alguns propósitos de organização: a apresentação dos quadros foi separada e ordenada de maneira que o espectador mantivesse uma linearidade de contemplação.

Nesse modelo conceitual, o entorno do museu não está autorizado a ocupar o espaço da galeria. As janelas são lacradas, o chão e o teto não estabelecem relação com as obras. Para O' Doherty (2002), a formalização do espaço da galeria se tornou uma das doenças fatais do modernismo, pois a partir dessa busca de não interferência no contexto da obra e da minimização da sala de exposição, o espectador se tornou passivo ao que estava sendo apresentado, padronizando a experiência de observar uma obra de arte. Para entender como se constituiu essa configuração moderna precisamos pontuar alguns breves pensamentos históricos que nos servirão de embasamento para compreendermos como o modo de expor interfere diretamente no que está sendo exposto.

O público europeu do século XVIII e sua relação como os salões parisienses remontam a uma época em que as obras de arte costumavam ser acumuladas em paredes com o intuito de atrair grandes compradores de caráter especulativo. Para Castillo (2008) essa relação de sobrepôr obras de arte as desvalorizava, pois proporcionava uma certa confusão do observador ao contemplá-la, fosse ele público ou comerciante de arte. Os primeiros grupos de vanguardas se opunham a esse modelo especulativo, buscando uma individualização dos seus trabalhos em contraponto a essa dispersão ocasionada pela disposição de quadros acumulados um ao lado do outro.

Sobre essa mudança de paradigma na passagem do século XX, Castillo (2008) descreve que os grupos de sucessões fundados em Berlim, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo e as suas exposições tinham a intenção de apresentar tendências das artes sem os



aparatos decorativos dos salões e do gosto burguês. Possuíam como modelo: a arte como unidade, ela deveria ser o ponto principal de observação da exposição e tudo que distraísse esse objeto seria eliminado do campo de visão. Esse pensamento de exclusão do entorno foi caminhando para a padronização do espaço da galeria através das mudanças do pensamento estético moderno.

Essa busca por formalização da apresentação da obra de arte foi algo muito presente na reformulação da arquitetura desses espaços. Com a propagação de conceitos através de projetos e construções dos novos modelos de museus, essas teorias se solidificaram como uma prática estrutural, abordando desde a disposição de salas à uniformização da pintura das paredes na cor branca. Kiefer (1998) afirma que as ideias modernistas só vieram se concretizar em forma de projeto na década de 1930, quando Le Corbusier projetou o *Museu Sem Fim* nos arredores de Paris.

O abrigo de grandes acervos e exposições tornou o espaço expositivo objeto de desejo e de aplicação dos conceitos modernos. O modernismo na arquitetura não demorou a chegar na América Latina, sua inovação em relação as propostas de ocupação do espaço trouxeram uma nova visão para o museu e seu entorno. A arquiteta Lina Bo Bardi é uma das representantes desse período no que se refere ao espaço da arte no Brasil.

Puppi (2011), quando se refere a obra de Bardi, comenta que um dos avanços do modernismo brasileiro foi a construção de espaços fluídos e transparentes como o edifício do MASP (Museu de Arte de São Paulo). Projetado por Bardi em 1956 e inaugurado em 1968, o projeto interno foi pensado de forma que suas galerias fossem totalmente livres de pilares. Como não havia paredes para pendurar as obras, a arquiteta projetou uma estrutura capaz de permitir que elas ficassem suspensas. A concepção interna de espaço foi projetada para que as obras se destacassem do solo e das paredes, criando um ambiente propício à fruição no primeiro contato visual, somente depois disso que o espectador buscaria um conhecimento contextual da obra.

Esse suporte tinha como base um cubo de concreto com um recorte na face superior. Um vidro horizontal era encaixado nesse corte, criando uma parede transparente de suporte individual para cada obra de arte. A sequência das obras no salão expositivo não obedecia nenhuma cronologia, como apresenta Puppi (2011). “A intenção é provocar o choque e a curiosidade de investigação” como a própria Lina afirma, referindo-se às instalações do MASP, ainda na rua 7 de abril em 1951, e certamente dar liberdade de percurso ao visitante, único responsável por suas escolhas. (2011, apud ANELLI, 2010, p.100).

O MASP, com o passar dos anos e o surgimento de novas propostas de curadoria, modificou sua estrutura inicial, proposta por Bardi, caminhando para um modelo tradicional expositivo. Para Kiefer (1998), essa substituição foi realizada pois o excesso de luz, ocasionado pelas janelas abertas, dispersava a atenção do espectador, e a falta de paredes dificultava a organização das obras no espaço expositivo.

Santos (2011) apresenta o conceito da Nova Museologia, movimento internacional que surge nos anos de 1980: “o essencial para a Nova Museologia é o aprofundamento nas questões de interdisciplinaridade e a reflexão crítica sobre a área” (SANTOS, 2011, p. 37). A busca pela investigação e novas práticas de atuação na área de museus passa a assumir um papel fundamental no pensamento conceitual museológico. A preocupação não é mais estrutural, que parte do conceito estabelecido de Cubo Branco, agora o prédio (edifício) passa a se relacionar com um espaço territorial do espectador, se faz necessário relacionar a comunidade e o entorno do museu com o seu patrimônio e estabelecer relações de pertencimento:

A Museologia, no pós-guerra, apresenta-se diante de uma sociedade em profunda transformação sociocultural e político-econômica. Os processos informacionais e comunicacionais se aceleram em uma dimensão e uma dinâmica até então desconhecidas, em que a conservação já não é mais suficiente para responder às necessidades do público de museus (SANTOS, 2011 p. 36).

Para Santos (2011), a mudança gradativa na museologia nacional se dá a partir de 1960, mais precisamente entre 1960 e 1980, visando o desenvolvimento social do museu no Brasil. Passando a representar uma visão cultural e legitimando a produção de arte e cultura no país, surge uma necessidade de guardar tradições e histórias e uma crescente importância nos requisitos institucionais e de investimento governamental.

No avançar dessas questões acerca do espaço, do contexto e da linguagem, muitas questões foram discutidas no que se refere a disposição de telas no espaço expositivo por Bordieu (2003). Em sua pesquisa sobre os museus de arte na Europa ele aborda o receptor e como ele se relaciona com as informações apresentadas na exposição. Para o autor é importante perguntar de que forma o conteúdo pode ser abordado proporcionando uma experiência sensorial e estética ao visitante.

Quais são esses elementos importantes para proporcionar o acesso das pessoas aos museus, e sua relação com as obras de arte? Para Bordieu (2003) a obra de arte não existe se

os detentores de informação, nesse caso, os curadores e educadores, não possibilitarem meios para decifrar o contexto em que a obra está inserida.

A cenografia apresenta como um meio de transpor os elementos da exposição para o espaço através de materiais e estruturas que possibilitam o profissional que está projetando a exposição na abordagem do tema.

### **Cenografia aplicada à exposição: o modelo da caixa preta**

Para Rossini (2012), o espaço do museu contemporâneo está cada dia mais flexível pois se adapta a cada nova proposta curatorial, buscando recursos em diferentes áreas do conhecimento e equipes multidisciplinares para construir a narrativa da exposição relacionando o tema com a cenografia aplicada.

A cenografia teatral vai além de uma simples representação figurativa do contexto da peça apresentada. Seu campo expandiu para inúmeras possibilidades com o caminhar de sua história assim como o espaço do museu. Rossini (2012) ressalta que a mudança formal de representação não modificou de imediato a interpretação do termo, pois o sinônimo de cenografia ainda persiste no termo de representação pictórica de um determinado espaço. Ele ainda ressalta: “ela é também um elemento narrativo, um auxiliar que permite situar espacial e temporalmente o tema abordado por um texto teatral ou por uma exposição” (Rossini, 2012, p. 02).

Outro termo apresentado por Rossini (2012) é de cenografia expandida. Segundo ele, a busca por conceitos que se apliquem às artes visuais é algo constante. A mostra internacional de cenografia (11ª Quadrienal de Praga) teve como tema “*Scenography Expanding*” e propôs um discurso com diversos profissionais acerca do termo cenografia. No material de divulgação do evento realizado em Riga, Belgrado e Évora, *Scenography Expanding Symposia* (2010), publicado em língua portuguesa, afirmava-se que :

Ao longo da última década, a cenografia e o design de performance têm-se progressivamente deslocado da caixa negra do teatro para um território híbrido, situado na intersecção entre teatro, arquitetura, exposição, artes visuais e media. São espaços simultaneamente híbridos, mediados, narrativos, e o resultado de transformações no entendimento transdisciplinar do espaço e numa consciência distinta de intervenção social. Esses dois fatores de "expansão" podem ser vistos como forças centrais na prática e no pensamento cenográfico contemporâneo" (ROSSINI, 2010, p. 02).

Por outro lado, Salcedo (2008) considera que a cenografia aplicada no espaço do museu assume uma significação semelhante ao espaço da caixa preta teatral. O projetista da

exposição tem autonomia simbólica para costurar os temas e obras expostas; essa liberdade criativa nem sempre é apresentada como forma de potencializar a obra de arte e o seu contexto, mas sim como forma da adoção de práticas espetaculares no espaço da arte.

Para a autora, as obras assumem uma subjetividade excessiva, semelhante a de um diretor teatral que, ao elaborar uma obra cênica, considera o caráter imaginário dos elementos que está manipulando: cenografia, ator, espaço cênico. No caso do diretor de teatro ou do encenador, que possuem maior autonomia estética para recriar contextos de acordo com a sua proposta criativa, a exposição pode ser vítima de uma esterilização da percepção em prol da experiência do espectador.

Tal analogia entre obra expositiva e obra cênica exige uma reflexão crítica e teórica mais apurada. Entretanto, se ela de fato existe, como tentamos revelar com esta pesquisa, a exposição tornou-se um fenômeno de extrema complexidade. Assim como no espetáculo teatral, para usar as palavras de Eleonora Fabião, “muitas são as camadas que compõem e inúmeros os elementos” (SALCEDO, 2008, p. 303).

Para Rossini (2012), é necessário tomar o devido cuidado ao utilizar o termo cenografia expandida, pois, devido a popularização da prática de cenografia em espaços expositivos, costuma-se relacionar essas ações à excessos e elementos supérfluos no projeto. Para ele é interessante compreender como essa nova proposta possibilita e amplia a percepção de linguagens.

No contexto dos museus brasileiros de arte, a cenografia aplicada é motivo de crítica nas últimas décadas. Uma das mostras mais comentadas, dentro das propostas cenográficas, é a *Brasil + 500 anos*, uma exposição que comemorou os 500 anos do Brasil e apresentou obras em meio a cenários projetados por Bia Lessa e outros profissionais.

Salcedo (2008) denomina essa exposição como um paradigma das exposições espetaculares pela profusão de elementos sendo que, para a autora, eles se relacionam a uma subjetividade excessiva ou uma interpretação superficial, deslocando as obras de arte do seu contexto para vincular a temas preconcebidos.

O antigo cenário estático agora convida o público a ser um elemento na construção da narrativa. Para entender é preciso interagir, uma das máximas dessas novas propostas de exposição. Para Menezes (2011) o problema não vem da interação ou dos aparatos interativos mas sim quando acontece a banalização da interação na exposição. Os objetos de arte se tornam “brinquedos”, a novidade do suporte e a camada de simbologia da ferramenta pode anular a espessura no sentido de contemplação e interpretação da obra de arte.

Em entrevista a Menezes (2011), o curador de exposições interativas Marcelo Dantas, comenta sobre a utilização de linguagens relacionada ao cinema, interatividade, cenografia em espaços expositivos:

Nem todo mundo vai ter a capacidade de entrar em alta densidade com o conteúdo. E tudo bem, as pessoas vão entrando aos poucos. Pode ser que algumas pessoas nunca entrem e faz parte da vida. Se o museu negligenciar as pessoas que vão ver o museu de forma superficial ele está atirando no próprio pé porque ele não está construindo plateia... O museu é um fomentador de interesse, que faz com que você vá buscar esse conhecimento em outras fontes e depois você volte ao museu e reconheça essas fontes nele próprio (MENEZES, 2011, p. 62).

Para exemplificar no contexto nacional a interação em museus, podemos sair um pouco do contexto do museu de arte e pensar na proposta do Museu da Língua Portuguesa, inaugurado em 2006. Surgiu como proposta inovadora de ser o primeiro museu a representar uma língua falada e escrita no mundo. O seu conteúdo se relaciona com o visitante, de maneira a fazer com que ele se envolva com o que está sendo apresentado.

Larissa Graça, coordenadora da Fundação Roberto Marinho, em entrevista a Menezes (2011), avaliando as mudanças tecnológicas desde 2006, comentou sobre a importância da mesa interativa que conectava as palavras no Museu da Língua Portuguesa e fornecia o significado para o visitante. Esse objeto se tornou um marco desse conceito cenográfico interativo no Brasil.

Hugo Sukman ao apresentar esse tema, também em entrevista a Menezes (2011), distingue a concepção de museu de arte e narrativo. No caso dos museus contemporâneos as exposições são necessariamente narrativas, precisam contar uma história e partir de algum contexto, frase, tema, como é o caso no Brasil: *Museu do Futebol, Língua Portuguesa, Minas e metais, Gente Sergipana, Catavento Cultural* entre outros espaços inovadores inaugurados nos últimos anos.

No caso dos museus de arte, a liberdade criativa se restringe ao contexto histórico que esse espaço agrega e a concepção simbólica que se restringe. Todos esses projetos citados acima têm como instituição idealizadora a Fundação Roberto Marinho, que concebe com profissionais o conceito desses museus e se torna uma das instituições responsáveis pela realização desses espaços.

Nos últimos anos, após o grande sucesso de crítica e público dos museus de conhecimento, a instituição FRM – Fundação Roberto Marinho, em parceria com a prefeitura do Rio de Janeiro, concebeu o MAR- Museu de Arte do Rio. Um museu diferenciado em sua proposta curatorial, pois busca relacionar todo seu conteúdo com a identificação da cultura

carioca e se configura como um laboratório de propostas estéticas, discutindo o que tem de mais novo em teoria no modo de expor obras de arte e sua relação com o público.

A gerente de projeto da Fundação Roberto Marinho, Larissa Graça, em entrevista a Menezes (2011), fala que para os projetos da FRM são considerados os conteúdos de interação em três níveis: o *hand-on* (o conteúdo pode ser tocado e manipulado), *minds-on* (ao ser tocado o conteúdo transmite uma mensagem ou conhecimento) e *hearts-on* (ao ser tocado ele transmite conhecimento, emociona e encanta). Ela conta que a FRM já busca um quarto nível de interação em exposições nos museus no Rio de Janeiro.

O quarto nível de interatividade seria uma surpresa para o visitante, a transformação no espaço expositivo aconteceria através de um movimento do espectador, ocasionando uma reação não esperada. Tratando-se da interação em exposições, o curador Marcelo Dantas, em entrevista a Menezes (2011), ressalta que não é só uma relação de dispositivos digitais que trabalham e abordam o tema da interação:

Quando o museu usa essa frase “não me toque” ele está criando um abismo da possibilidade de emocionar essa pessoa. Eu acho que o toque é simbólico, não só interativo... Interatividade é uma coisa que vai muito além de apertar botões ou telas, interatividade é, acima de tudo, você entender que são pessoas se relacionando com pessoas, assim como a internet não é a ligação de múltiplos e múltiplos computadores, mas sim de múltiplas e múltiplas pessoas. A interatividade é colocar múltiplas e múltiplas pessoas juntas (MENEZES, 2011 p. 58).

### **MAR - Museu de Arte do Rio, concepção do seu espaço e a proposta de suas exposições**

O Museu de Arte do Rio foi construído através de uma iniciativa da Prefeitura do Rio de Janeiro com apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro e do Ministério da Cultura, em parceria com a Fundação Roberto Marinho, tendo a Vale e o Itaú como patrocinadores. Tem administração do grupo Odeon, associação privada sem fins lucrativos. Essa iniciativa da prefeitura do Rio de Janeiro faz parte de um projeto denominado Porto Maravilha, que tem como propósito a revitalização da região portuária da cidade. O museu foi inaugurado em 1º de março de 2013.

O MAR está relacionado as ações de valorização do patrimônio histórico da região portuária do Rio de Janeiro e com a aproximação do Museu com o Morro da Conceição. O conceito do espaço foi pensado de forma que os moradores da região se identificassem através das exposições e atividades de preservação dos bens culturais. O Museu já nasceu com uma Escola do Olhar ao lado, cuja proposta museológica é inovadora: proporcionar o

desenvolvimento de um programa educativo de referência nacional e internacional, relacionado ao programa curatorial que norteia as exposições.

Com essa proposta, o MAR não se configura como um simples museu de arte, mas como um complexo educativo de divulgação do pensamento cultural e educativo no ramo das artes. Paulo Herkenhoff, diretor cultural do museu, em palestra na PUC/SP, apresenta que o projeto no início foi pensado como um local para abrigar coleções, sendo a ideia inicial transformar o espaço na Pinacoteca do estado do Rio de Janeiro. Ao ser perguntado sobre o modelo ele comentou que essa estrutura se tratava de algo anacrônico para a realidade atual da museologia no país e no mundo.

Nesse pensamento de propor uma nova forma de olhar o modo de expor e a idealização do espaço expositivo, O MAA busca transpor o cubo branco e relacionar suas exposições a um ambiente mais híbrido e fluído em sua essência. Com essas relações estabelecidas, suas mostras possuem uma abertura para análise da cenografia aplicada a exposição no espaço do museu, relacionando a curadoria com elementos estruturais de disposição das obras. Um lugar onde se propõem inovar, no seu contexto, e abre espaço para projetos inovadores de disposição dos elementos estruturais.

As exposições selecionadas para análise nesse artigo, são referentes a dois períodos do museu (2013-2014). A primeira selecionada para análise, foi uma das mostras de abertura: *O CO-LE-CI-O-NA-DOR: arte brasileira e internacional na Coleção Boghici* (2013). Tinha como objetivo apresentar como foi disposto o pensamento de exposição do colecionismo, um modelo bem tradicional no ramo das artes. As outras duas exposições analisadas foram: *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas- Arte e Sociedade 2* (2014) e *TATU: Futebol, Adversidade e cultura de caatinga* (2014).

A exposição de abertura, *O CO-LE-CI-O-NA-DOR: arte brasileira e internacional na Coleção Boghici* (2013), tendo projeto cenográfico de Daniela Thomas e Felipe Tassara, levou a público 136 obras do acervo do marchand Jean Boghici, um dos colecionadores com mais tempo de atividade no Rio de Janeiro. Dentre os artistas expostos na mostra: de Tarsila do Amaral a Lygia Clark, de Di Cavalcanti a Brecheret, de Kandinsky a Debret, de Rodin a Max Bill, entre outros grandes artistas dos últimos séculos.

O curador Leonel Kaz fala sobre a prática do trabalho do *Marchand* e sua relação com o projeto cenográfico de Daniela e Felipe. Para ele, a relação de disposição das obras no espaço expositivo, de forma desordenada, permite o espectador caminhar pelo trabalho do colecionador. Como não possui um tempo cronológico e indutivo de cada quadro, o visitante buscava um interesse conceitual ou simbólico. Para o curador, o trabalho de cenografia e

expografia representou de forma exemplar as duas salas: explosão e espiral, as obras se encontram soltas no ar, um conjunto de obras que não possui uma sequência lógica.

Podemos retomar o pensamento do princípio desse artigo e o trabalho de Lina Bo Bardi no MASP e de como o conceito de estruturas e telas, flutuantes no espaço expositivo, foi implantado de forma a simbolizar a mente de um colecionador. Guimarães, Amora e Coelho (2010) relacionam aspectos da cenografia de exposições no Brasil e sua relação com Lina Bo Bardi, precursora nessa atuação. Partindo de uma análise de retrospectiva do trabalho da arquiteta e designer de exposição, a mostra *O CO-LE-CI-O-NA-DOR* no MAR busca um referencial estético e formal com os princípios de Lina de dispor objetos no espaço expositivo.

Podemos perceber alguns elementos em comum na mostra *O CO-LE-CI-O-NA-DOR* e na exposição de abertura do MASP, já citada no início desse artigo. A base formal e seus elementos de construção possuem semelhanças de materiais: o concreto foi utilizado como base de suporte para os quadros nos dois casos, mas ao invés do vidro (MASP), no Museu do Rio as obras foram penduradas com cabos de aço, permitindo um intervalo das telas com o vazio, a obra de arte paira como se estivesse livre da parede.

A segunda exposição a ser analisada é: *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas- Arte e Sociedade 2* (2014). É uma mostra que faz parte de um pensamento de curadoria do museu que discute algumas questões da sociedade brasileira, nesse caso envolvendo a educação e como alguns artistas representam o tema.

Como forma de organizar as obras e envolver o visitante, foi pensado um ambiente cenográfico e alguns objetos de interação dentro do espaço expositivo: ao entrar na mostra o espectador encontra um ambiente de sala de aula (Imagem 01), disposto com carteiras e alguns quadros e esculturas. Todo o entorno faz com que o espectador busque no seu referencial simbólico do ambiente da sala de aula e possibilite retomar na memória o ambiente escolar.

Ao sair desse espaço foi instalada uma rampa com uma faixa amarela (Imagem 02), que encaminha para uma segunda sala de paredes brancas. Na entrada da sala, no chão, lê-se a seguinte frase: Atenção cuidado com o vão entre o trem e a palavra . Um elemento de advertência e interação com o espectador provoca uma pausa no deslocamento do visitante e uma modificação no sentido e percepção do espaço do museu.





Imagem 01- Fotografia: Marina Moraes



Imagem 02- Fotografia: Marina Moraes

A terceira, e última mostra é o *TATU: Futebol, Adversidade e cultura de caatinga* (2014) que trata de uma confluência entre a questão do futebol em um contexto de Copa do Mundo no Brasil e sua representação através do mascote Tatu Bola. Além do espaço expositivo, ela se espalha pelo museu ocupando a passarela que une a Escola do Olhar ao Pavilhão de Exposições. Na entrada do Museu o visitante já pode perceber a grama sintética em todo piso, e as mesas de futebol de botão proporcionam atividades inusitadas aos visitantes.

Assim como na exposição *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas- Arte e Sociedade 2* (2014), as obras de arte expostas na mostra do TATU se relacionam com o contexto proposto pela curadoria. A proposta cria uma narrativa com as obras de artes, objetos e elementos cenográficos que em alguns momentos se confundem entre si. Na imagem (03) podemos ver uma estrutura cenográfica central, no qual era inteira pintada de azul com uma cartaz vermelho escrito em amarelo a seguinte frase: Existe azul mais bonito do que o meu?

Essa interação dos espaços e a obra proporcionam uma provocação ao espectador. Ao perceber se os elementos fazem ou não parte da cenografia da exposição, onde começa ou onde termina a obra de um ou outro artista, o espectador se relaciona de uma forma diferente com o que está sendo exposto. Esses limiares se misturam, tornando-se um elemento único dentro do contexto. Desenhos pintados na parede, como na imagem (04), cores diversas e estruturas irregulares fazem com que o visitante não passe despercebido por detalhes e pela profusão de elementos e obras de arte.



Imagem 03- Fotografia: Marina Moraes



Imagem 04- Fotografia: Marina Moraes

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa possibilitou investigar como tem se configurado o espaço do Museu de Arte do Rio através da análise de três exposições, no período de 2013-2014. Localizados nas principais capitais culturais do país, Rio de Janeiro e São Paulo, o MASP- Museu de Arte de São Paulo e o MAR- Museu de Arte do Rio foram o fio condutor dessa pesquisa, pois a partir de suas propostas expositivas apresentaram formas inovadoras, no que se referem ao espaço expositivo e sua relação com o visitante.

A pesquisa acerca da cenografia aplicada a exposições possui muitas aberturas para novas pesquisas. O tema por ser amplo possui diversas interpretações e reflexões, que vão desde práticas teatrais aplicadas ao ambiente de exposição até buscar uma análise com relação a linguagem abordada nos dois meios. Esse artigo teve como intenção relacionar algumas práticas cenográficas a prática autoral do curador, designer ou arquiteto no que se refere a montagem de exposições.

No desenvolvimento desse artigo, vários assuntos se mostraram possíveis de abordagem numa futura pesquisa. O MAR, por se tratar de um museu novo, recém inaugurado, também possui uma abertura para novos pensamentos e artigos, alguns temas precisam voltar a ser analisados com mais calma, a partir de uma estruturação do pensamento museológico e a realização de outras montagens. Como no caso do MASP, o MAR só vai definir e firmar um estilo institucional após algum tempo de atuação.

Dessa forma, a pesquisa fica em aberto, merecendo um acompanhamento com novos trabalhos e uma nova avaliação quando os museus no entorno do MAR, na Zona Portuária do Rio de Janeiro, também forem inaugurados. Há questões que poderiam ser tratadas futuramente, como o estudo do hipertexto, realidade aumentada e novas mídias nos museus interativos e como essas práticas se relacionam na apresentação das obras de arte. Leonel Kaz diz que: “Museu é lugar de experiência. Tudo o que é pode não ser: há uma mágica combinatória em todas as coisas, como as crianças nos ensinam. Tudo pode combinar com tudo, independente de critérios, ordenamentos, hierarquias. A ordem do Museu pressupõe a desordem do olhar.” (Leonel Kaz, curador do MAR- Museu de arte do Rio).

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Trad. Guilherme João de Freitas Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

GUIMARAES, Cêça; AMORA, Ana Albano; COELHO, Ricardo. *Aspectos da cenografia de exposições no Brasil e a ação precursora de Lina Bo Bardi*. In: 2º Seminário Internacional: Museografia e Arquitetura de Museus. Identidades e comunicação, 2010, Rio de Janeiro. Anais do 2º Seminário Internacional: Museografia e Arquitetura de Museus. Identidades e comunicação. Rio de Janeiro: FAU/PROARQ, 2010.

KIEFER, Flávio. *MAM/RJ, MASP - Paradigmas Brasileiros na Arquitetura de Museu*. Tese de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil, 1999.

MENEZES, Natassja Oliveira. *O Boom de museus interativos no Rio de Janeiro: Linguagem e Democratização da cultura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2011

O' DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da Arte*. Tradução de Carlos Mendes Rosa. São Paulo; Martins Fontes, 2002. (Coleção a)

PUPPI, S.O.F. *Lina Bo Bardi é o Museu Imaginário de André Malraux*. In: 9 SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL- Interdisciplinaridade em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília, 2011.

ROSSINI, Élcio. *Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação*. In: Transformação vol.24 no.3 Campinas Sept./Dec. 2012

SANTOS, Vania Carvalho Rôla; *Gestão, informação e comunicação museológica: um estudo comparativo entre pequenos e médios museus brasileiros e Franceses*. Orientadora: Helena Maria Tarchi Crivellari. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação, 2011.

**Sites**

APRESENTAÇÃO do Projeto Porto Maravilha. Disponível em <<http://www.slideshare.net/viniciusmoro/projeto-porto-maravilha>> Acesso em 20 ago. 2014.

FUNDAÇÃO Roberto Marinho. Disponível em <<http://www.frm.org.br/main.jsp?lumPageId=FF8081811F27C555011F37254F73287F&lumItemId=FF8080812B758CD4012BCFF2B3CF5DF6%20%20%20>> Acesso em 1 set. 2014.

MINISTÉRIO da Cultura, Santander e São Carlos apresentam: *O CO-LE-CI-O-NA-DOR: arte brasileira e internacional na Coleção Boghici*. Disponível em <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/atuais?exp=7>> Acesso em 1 set. 2014.

**VIDEOS:**

O COLECIONADOR: *Stella Tennenbaum fala sobre a cenografia da mostra*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HiO1-2NPbQ8>> Acesso em 1 set. 2014.

O COLECCIONADOR: *marchand Jean Boghici fala sobre seu acervo e a mostra no MAR.*

Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=qSJ8c7Q5mgU>> Acesso em 1 set. 2014.

O COLECCIONADOR: *Leonel Kaz fala sobre mostra que reúne obras do acervo do marchand Jean Boghici.* Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=BioJzgUxx6U>> Acesso em 1 set. 2014.

PALESTRA com Paulo Herkenhoff - *Arte: História, Crítica e Curadoria* (PUC/SP).

Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=xls-a3sPTZ8>> Acesso em 01 dez. 2014.